

「ひめゆり学徒隊」を想起/想像する：今日マチ子
『cocoon』から, マームとジブシー『cocoon』へ(2)

著者	鈴木 智之
出版者	法政大学社会学部学会
雑誌名	社会志林
巻	64
号	1
ページ	1-19
発行年	2017-07
URL	http://hdl.handle.net/10114/13316

「ひめゆり学徒隊」を想起／想像する

——今日マチ子『cocoon』から、マームとジプシー『cocoon』へ（２）——

鈴木 智 之

第２章 悲劇に向かう，さなかの，生

——マームとジプシー『cocoon』における「時」の形象化

実際、普通私たちは、「本当に起きたこと」を終わりが来るまでわからないし、知りようもない。（M.フリーマン『後知恵』）

１．「ドラマ」としての『cocoon』

本章では、藤田貴大脚本・演出による舞台版『cocoon』（マームとジプシー公演，2013年，2015年）に目を向ける。

藤田貴大は，1985年生まれ。北海道伊達市出身。北海道時代から劇団（市民劇団と高校の演劇部）の活動に関わり，その後，桜美林大学文学部総合文化学科に進学。平田オリザらのもとで演劇を学ぶ。2007年，桜美林大学在学中にユニット「マームとジプシー」を旗揚げ，『スープも枯れた』を公演。2012年，『かえりの合図，まった食卓，そこ，きっと，しおふる世界。』で岸田國士戯曲賞を受賞。同一のシーンを反復的に描き出しながらストーリーを進めて行く「リフレイン」の手法など，独自の構成・演出技法を用いながら，抒情的な世界を創出する劇作家・演出家である。2014年には野田秀樹の戯曲『小指の思い出』を，2016年にはシェークスピア劇『ロミオとジュリエット』を，ともに東京芸術劇場で演出。現在，岡田利規や前川知大などとともに，日本の演劇界を刷新しつつ牽引する表現者のひとりである。

『cocoon』の舞台化は，彼が今日マチ子にもちかけるところから始まった企画であったようだ⁽¹⁾。今日マチ子のこの作品との出会いは，「ポストドラマ」世代の旗手と呼ばれた藤田が「ドラマ」あるいは「物語」を希求する中での出来事であったようである。彼は，あるインタビューの中で次のように発言している。

「ポストドラマ以後のドラマを作り出そうとしていたときに『cocoon』に出会えたことは本当に幸運

だったと思います。僕なりの演劇の考え方で『cocoon』をやったときにどんな“ドラマ”が生まれるかっていうところが未来なんだと思うんです。『cocoon』ってすごく「物語」のあるものですね（藤田 2013 : 156-157）。

ただし、ここでの「物語性」の探求は、単純に歴史社会的な状況（大きな物語）への回帰を志向するものではない。続けて藤田が語っているように、歴史の物語と、その状況を生きている個々の物語のあいだには、埋め尽くしがたいギャップがあり、その間の往復に次の世代の「ドラマ」があるのではないかという予感が生じていたのである。

「だけど実際に沖縄に取材に行ってみて、あの話っていうのが実は数日間の話だったっていうことに改めて気づかされるんです。戦争という大きな歴史と数日間の少女たちの話っていう、ダイナミズムとミニマリズムの、この往復にこそ次のドラマがあるんじゃないかなと思ってんです」（同 : 157）

藤田が『cocoon』という作品を演劇化するにあたって配慮を向けようとしていたのは、歴史的な物語の時間とそれぞれの小さな物語を生きる人々の時間との相互作用から生まれる「ドラマ」の様相であったと言えるだろう。実際に、マームとジプシーによる『cocoon』では、今日マチ子の原作以上に、「時間」という主題が前面に押し出されているように感じられる。戦争の歴史として語られるような大きな物語の時間と、その出来事を渦中において生きている人々の時間とはどのように結び合うのか。そして、その出来事を、今私たちが想起あるいは回顧して物語るとはどのようなことなのか。ここに舞台版『cocoon』を読み解く上での、ひとつの考察の焦点があるだろう。

舞台は、上演の度に少しずつ変更され、生まれ変わっていくものであり、「定本」として確立されたテキストが存在するわけではない。それを踏まえた上で、ここからの分析は主に『cocoon on stage』（青土社、2014年）掲載の脚本を中心に行う（これは、2013年8月の東京芸術劇場シアターイーストの上演に用いられたものであるが、この年の公演の中でも、舞台は次々と改変されていく）。さらに必要に応じて、2015年・池袋・東京芸術劇場での公演（以下「2015年版」と記す）の映像記録（Wowwow、2015年10月10日放送）も参照する。

藤田貴大は、今日マチ子による原作を、かなりの程度まで忠実に引き受けながら、自分の表現形式に落とし込んでいる。その時、舞台化するということが、それ自体、『cocoon』という作品の解釈、あるいはそのテキストの読み替え実践になっている。舞台は、その落差の確認を通じて、この「悲劇的な結末に向かってひた走る少女たちの物語」を、今私たちが想起することの意味を考えさせてくれる。

以下では、原作と舞台版との差異に着目しながら、「ひめゆり学徒隊」を想起／想像するという作業がどのようになされたのかを見ていこう。

2. 「さとこ（聡子）」の挿入

マンガ作品を舞台作品に置き換えること。そこには、表現の「形式」の転換にともなう変質が生じざるをえない。そして、それは同時に、ひとりの表現者（今日マチ子）の手によって生み落されたものを、別の表現者（藤田貴大、マームとジプシー）が領有していく過程でもある。『cocoon』の場合、原作と舞台版のあいだで、物語の大筋は変わっていないし、書き込まれるエピソードもほぼ重複している。しかし、それでもやはり、そこにはまったく新しい作品が立ち現れるのである⁽²⁾。

ここでは、舞台版への転換において生じたひとつの変化に着目して、この演劇作品が「出来事」をどのように提示しようとしていたのかを検討してみる。その変化とは、マンガ版にはなかった登場人物が加えられ、その内のひとりにかかなり大きな役割が与えられていることである。

その人物は「さとこ」と名づけられる⁽³⁾。彼女もまた島の女学校に通う少女である。しかし、単純にひとり増えただけではない。さとこは、同時に（サンとともに）ナレーター的な役割を果たしている。例えば、作中において、登場人物を紹介していく役を担う。

次にあげるのは自己紹介の場面である。

さとこ　　というわけで、、、ここは、、、全寮制の中高一貫の女子校で、、、
わたしたちはここでの生活に、、、ほとほと、、、飽き飽きとしていた、、、

吉田聡子です、、、十六歳です、、、(024)

そして、他の登場人物を紹介する場面。

さとこ　　ももちゃんは、、、年下のくせに、、、若干、、、
わたしたちに対して生意気な、、、後輩、、、ももちゃんです、、、(026)

この紹介者の役割を演じる時には、さとこは舞台上の空間（演じられている出来事の世界）の外に立っている感じになる。そこでは（そのあいだだけではあるが）舞台全体が「さとこの回想」であるかのような印象が与えられる。

そして、このナレーター的な語りの「時制」が、しばしば揺れ動く（上のような現在形の時もあるれば、過去形の時もある）。

さとこ　　的場さん、、、的場さんは、、、えっと、、、正直なところ、、、どういう子だったのか、、、
あんまり、、、憶えていません、、、的場さんです、、、(026-027)

さとこ　　そじこさんです、、、そじこさんは椿組の学級委員をしていましたが、、、

ふだん、、、なにを考えているのか、、、
掴みどころのないおんなのこでした、、、そじこさんです、、、(044)

そしてさとは、紹介者にとどまらず、この女の子たちの世界を、現代の視点から観察する者でもある。例えば、

さとし いつの時代にも、、、学校には、、、いろんな子が、、、いろんな子が、、、いますよねえ、、、はあ、、、(030)

劇中人物のセリフとしてはちょっと不自然な発話である。「いつの時代にも」という言い方は、まるで別の時代からタイムスリップしてこの世界を覗き見ているような感じを与える。

さらに彼女は、戦時下の「女学校」的なメンタリティに対して、「現代の女の子のような感覚」で反抗したりもする。例えば、「歌を歌いなさい」という先生に対して、次のように応じる。

さとし 歌をさあ、、、歌いたいとかいう、、、感情というか、、、そういうのって、、、どこから、、、湧き出てくるんだと、、、おもう、、、？
(…)
いやでも、、、わからないことを、、、わからないまま、、、できないんだよ、、、わたしは、、、(023)

自発的で内発的な動機づけのない行動を強いられるのは嫌だ、という感じ。これは、原作の少女たちにはなかったものである。今日マチ子の『cocoon』は、現代の少女的な「感性」や「身体性」、あるいはある種の「ずるさ」を呼び込みながらも、戦時下の女学校の生徒たちの（体制や学校に対する）「従順さ」をベースに置いていた。その世界に、さとは、「今どきの女の子」的なわがままさ、ある意味では自立性を持ち込む。かつ、さとの語りには、かなりムリな感じで、「今どきっぽい」言葉遣いが混じる。例えば、「——じゃねーし」(022)。

このように、さとは、この戦時下の物語に、現代の女の子の視点と呼び込む装置として機能している。それは、ある意味ではすでに今日マチ子がやろうとしていたことであるが、それをより一層強く推し進めるものである。

しかし、それだけではない。さとは、サンと並ぶもう一人の視点人物でもある。

『cocoon』の主人公はサンであり、それは変わらない。マンガでは、少女たちの戦時体験が「夢見られた世界」として位置づけられ、その夢を見ている「私」と作中人物であるサンの視点がダブっていた。作中の世界は、基本的に「サン」の視点からとらえられたものである（だから、「男」はみな「白い、のっぺらぼう」だった）。それは、特定の視点人物から見た、主観的世界であると言える（「夢の世界」とは、構造的にそういうものである）。

舞台版でも、基本的にこの設定は継承されている。作品の冒頭のサンのモノローグは、これから演じられる物語が、彼女の「夢」の物語であるかのように思わせる。

サン　夢をみていた、、、夢の、、、あれはたぶん、、、いまじゃない、、、
時代が、、、きっといつだか、、、むかしの、、、
わたしが知らない、、、どこか、、、とおくの、、、(010)

ところが、さとこの登場は、このサンの物語を中心に据えたまま、その世界を「観察する」もうひとつの視点を呼び込む。この時点で、物語は、サンを単独の主体とした主観的空間（夢空間）ではありえなくなる。さとこは、物語全体をサンの主観的想像の世界から引き離して、「間主観的」なもの、その意味でより演劇的なものになっていると言えるだろう。

その上で、舞台構成上の役割についてサンとの対比を行うとすれば、さとこは、物語の中心人物たち（サン、マユ、えっちゃん…）に対して常に「脇」の位置に立っていると言える。「2015年版」の映像を見直すと、さとこは、物語世界内の登場人物でありながらも、しばしば舞台全体を覗き見るようなまなざしを向けていることが分かる。そして、いくつかの場面では、その「劇中の場面」の外に出て、これにコメントを付すような台詞をはさんでいる。そのコメントは、しばしば「出来事の時間性」に関わっており、それはこの舞台の主題の在り処を指示するものでもある。例えば、さとこが何度となく発する「ここってどこだろう、いまっていつだろう」という問いかけの言葉。

3. 悲劇に向かう、さなかの、生

さとこの登場がもたらすもうひとつの効果は、「回想」（過去についての語り）と「現在」の語りとの交錯を、原作以上に先鋭化することにある。

既述のように、マンガ版においても、現代の少女が夢を見たという設定がほどこされており、それを暗示するかのように、ところどころ現代の少女のイラストが挿入されている。さらに、「島」での物語の中にも「回想」のシーンがあり、戦局が進む前の、比較的平和な時代の学校や家庭でのエピソードが想起されている。しかし、語りの時系列的な秩序が混乱することはない。中心的なストーリーは、「少女たち」が動員され、悲劇的な結末に向かっていく「物語時間」に沿って構成されている。その時間は、ほぼ線形的に進行するものとしてたどることができる⁽⁴⁾。

演劇版では、この「物語時間」の中にいる人の視点と、これをふり返って語る人の視点が、断続的に入り混じっており、より複雑な錯綜を見せている。ただし、さとこの存在だけがそれを可能にしているわけではない。サンもまた、しばしばモノローグの主体として現れる。その時彼女は、物語時間に内在する人物であったり、あとからふり返って語る人であったりする。このようにして、舞台版では、「出来事のさなかにある人の声」とそれを「ふり返る人の声」が自在に出入りしている。先に見た、冒頭の「サン」のモノローグの続きを見てみよう。

サン 夢のなかで、、、わたしは、、、走っていた、、、
どうしたって、、、走るようになっていた、、、
正しくは、、、走らなくてはいけなく、、、なっていた、、、(010)

語りの時制は、過去進行形。したがってこれは、すなわち「過去のある時点において進行中の出来事」を想起する語りである。その上で、そこには、「走るようになっていた＝走ることが宿命づけられていた」という解釈が添えられている。走ることが、逃れ難い形で強いられた状況であるというとらえ方。これは事後的に成立する語りである。

さらに、場面によっては、二つの時制にもとづく語りが並列されている。例えば、まだ彼女たちが「学校」で過ごしていた頃のこと。サンたちは、戦争の脅威が現実のものとして迫る中で、これからの未来に強い不安を感じ始めている。そんな中で、さとこが語る。

さとこ 戦争が、、、戦争が、、、いよいよ、、、そこまで、、、近づいてきている、、、
ギターを弾きながら、、、窓のそとに目をやると、、、サンと、、、えっちゃんが、、、
校庭にいた、、、校庭で、、、空を、、、見上げて、、、眺めていた、、、(048)

最初の一行は、その時点での「現在」を叙述する語りである。しかし、二行目からは「回想」の語り（過去時制）に転じている。

そして次に、この時校庭にいて、空を眺めていたサンとえっちゃんの姿が現れる。そこでサンはこう言う。

サン これから、、、もっと、、、戦争が色濃くなったら、、、空を眺めることも、、、できなくなるの
かなあ、、、どうかなあ、、、(048)

このセリフは、未来に対する「予期」を含みながらも、登場人物が置かれている「現在」の視点から発せられている。「どうかなあ、、、」という曖昧な予測の表現は、「これから」が未知であることを示している。この時、舞台の奥には、この場面を過去時制で語ったさとこの姿が見えている。

このように、劇を構成する発話の中には、「現在時制」と「過去時制」（想起のモード）が交錯する。それはいったい、何をもたらしているのだろうか。

回想の視点は、この物語の悲惨な結末をすでに知っているところに成立する。それは、多くの人が死んでいったことを踏まえて語られている。しかし、その結末に至る途上の「現在時」においては、まだ誰もそのことを知らない。自分が死に向かって走っていることを知らない「現在」の生と、その結末を知った者が「過去」としてふり返る生。この二つの生は、出来事としては「同一」のものを指している。しかし、それらは互いに、まったく別の意味を帯びて現れる。

上の場面では、「サンが校庭で空を眺めていた」という回想の語りが、校庭に立つサンの「現在」の姿によって反復されている。しかし、その二人のあいだで、語りの時制が異なっている。さここは、その後の成り行きを知っている者として語っている。しかし、サンはまだそれを知らない。このコントラストが、劇的な緊張感の源泉になる。藤田は、時制の二重性をもつ意味に強く自覚的であるように見える。今日マチ子との対談での彼の発言を拾い上げておこう。そこで彼は、2011年の東日本大震災のような破局的経験の時間的構造について語っている。

震災に関して、自分たちは地震が起こる前、3月10日を生きているということはあるひとが言っていたんですけど、それは本当にその通りだと思うんです。3月11日以降だったら、あれが大変だとかこれが悲惨だということを誰もが言えると思うんですけど、そうなる前にそれを思うというか、事後ではなくその最中の状態を描きたいと思うんです。それは演劇という生身の人間を使う表現だからこそ出来ることだと思うし、なんというか、正しい語り方をしたいと思っています。(今日・藤田 2013 : 174)

悲劇が起こる前の学校の日常が大事、というかむしろあそこが一番怖いシーンじゃないかと思うんです。悲劇自体よりそれが始まるまでのカウントダウンのほうがよっぽど怖いんですよ。(同 : 174)

演劇は、ある意味では常に（上演という形式それ自体において）「出来事のさなかにある現在」を現出させるものである。舞台上の「行為」の基本的な時制は「現在形」である。したがって基本的に、その「現在」は「未知」の未来に開かれている。

これに対して、回想の語りは「既知」の結末を踏まえてなされうる。すでに出来事が終わってしまったあとの視点、その先に何が起こるのかをすでに知っている者の視点が、どこかに（例えば、その舞台を観る観客たちのあいだに）準備されている時、（登場人物たちが生きている）「現在の場面」の進行は、やがて訪れる結末への予期とのあいだに強い緊張関係をもたらす。そして、結末が残酷であればあるほど、「現在」の宙づりの性格は「恐怖」を喚起するものになる。舞台の上では、絶え間ない現在としてしか出来事は現れないのであるから、演劇という提示形式（上演という物語提示の形）それ自体が、「恐怖」を喚起する装置になりうるのである（例えば、「オイディプス王」や「ロミオとジュリエット」のように反復して何度も上演されている「悲劇」は、こうした時間的構造を内在的に備えている）。

その演劇の舞台に、結末をすでに知っているナレーター（回想的語りの主体）を挿入するのは、ある意味では反演劇的な方法なのかもしれない。しかし、あえてそれをすることによって、「一寸先は闇」の世界（現在）を走り続けることの恐怖がより鮮明に浮かび上がってくる⁽⁵⁾。

4. 「後知恵」としての語り

心理学者マーク・フリーマンは「現在」起こっていることの意味は常に、あとに続くことによっ

て左右されるのであり、したがってそれは「事後的」にしか明らかにならない、と論じている。この事後的にふり返る営み（ナラティブな反省）を通してしか把握しえない「真実」がある。それを開示する知の働きを、彼は「後知恵（hindsight）」と呼ぶ。

実際、後知恵においてのみ、私がここでナラティブな反省と呼ぶものを通してのみ、得ることのできる真実がある。（Freeman 2010=2014 : 23）

それは、人間が時間的な存在であることに由来する、普遍的な認識の条件である。

私たちがいる瞬間に見るべきあらゆるものを見る能力を有していたとしても、それでもこの瞬間の意味と重要性は続く物事によって変わるだろう。したがって過去と現在の間、経験と後知恵の間には常に「遅延」がある。それは人間が変化流動する存在であることの本質部分である。（*ibid.* : 13）

この「遅延」とともに成立する認識を支えているのが、「ナラティブ（語り）」という形式である。語りは、本質的に、過去をふり返るという形で構成される。したがって、語りによる「回顧」的な再構成と、語られるべき出来事を生きていた時点での「直接的経験」とのあいだには、常に「ギャップ」が生まれる。逆に、今自分が生きている「経験」の中には、後知恵によってはじめて得ることのできる認識が、常に欠落している。

（…）人間性をそのように危なっかしく、脆弱に、そして壊れやすいものにするのは、まさにナラティブ時間であると言えるようだ。私たちが巻き込まれている物語がどこへ行くのか、私たちは知らないし、知ることもできないのである。その結果、絶え間ないズレが、つまり、直接的経験と、ナラティブによる回顧的変容との間の実存的ギャップが、存在する。現在とはその現前性にもかかわらず、（…）一種の不在で特徴づけられる。今、私の直接的経験には、欠けている何かがある。その何かとは、そのうち現れ、過ぎ去ったように思われるものを私にわからせる未来である。（*ibid.* : 90-91）

だが、そうであるとすれば、人間がナラティブ時間を生きているということは、それ自体において恐ろしいことではないだろうか。フリーマンも、この時間的構造が、実存的不安の源泉であると認めている。

（…）何もかもが広く開かれていて不確かな、実存的^{めまい}目眩という局面があるのかもしれない。何かが起きているが、それが何なのかわからない。実存主義流に正確に言うなら、このときに真の不安があり得る。希望と恐れが混然一体となって心の中で張り詰めた悲鳴のようなものになる。君はどこにもいない。君は何か見ようとするが見るのに耐えられない。救いが待っているかもしれない。地獄が待っているかもしれない。人びとの「耐えられない」というつぶやきを聞くのは、この岐路においてだ。（*ibid.* :

40)

とはいえ、単純に「明日はどうなるかわからない」というだけなら「運を天に任せる」ような、あるいは、「人事を尽くして天命を待つ」ような生き方をすることもできる。この人間存在の時間的構造の恐ろしさは、「今、ここで私が選択する、このふるまい」が「破局的な結末」を招くかもしれないということにある。

ではどうして私たちは、このような恐ろしい条件の下で生きていけるのだろうか。

社会学的に考えれば、それは、「実存的不安」の顕在化を抑制する二重のシステムが作動しているから、ということになるだろう。ひとつは、予期を可能にする慣習的反復の成立である（今日までこれで大丈夫だった、だからたぶん明日も大丈夫、という機制）。もうひとつは、万が一の事態に対処し、その結果に対して（何者かに）責任を帰属させる制度的仕組みの存在であろう（万が一困ったことになったら、それを誰かのせいにしたり、その損失を補ったりすることができる。例えば、保険、司法・裁判という制度を用いて）。

しかし、これを裏面から見れば、慣習的に準備されていた「予測」の枠組みや、不確かな未来に備える「言説」が機能しなくなるような状況や、結果としてもたらされた出来事が、既存の「帰責と対処のシステム」の処理範囲を超えて生じうるような状況では、「未知の未来に開かれた現在」は、ものすごく「怖い」ものになるはずである。そして、『cocoon』の「島」の少女たちが投げ込まれた状況とは、まさにそういうものであった。

作品中、「先生」が生徒たちにこんな言葉を発している。

先生　えー、、、たいていのことは、、、努力でなんとかできます、、、
みなさん、、、いまががんばりどきです、、、
大切な時期なので集中して、、、日々を過ごしてください、、、
そしたら、、、ちかい将来、、、明るいことが、、、みなさんを待っていることでしょう、、、
明るい未来が、、、みなさんを、、、(014)

同じようなことを、現代の学校の生徒たちも、受験の時期などにさんざん言われているのではないだろうか。「今ががんばれば、きっと明日は開けるものです。たいていのことは、努力によってなんとかなるものです」。このような言葉は、「平時」の日常的世界においては、ある範囲において（経験的に、また結果的に）正しい。しかしそれは、「将来の本質的な不確かさ」を払拭するものではない。むしろ、明日は何が起こるか分からないからこそ、「がんばればきっとなんとかなる」と語られる。つまり、これは、不確実な未来に備える「言説」の定型である。

しかし、あくまで事後的に見てということになるのだが、この「島」においては、この言説枠組みが失効している⁽⁶⁾。観客は、その失効（破局的結末）を見届けたあとの時点に立って、この物語の推移を見守る。そのような時間的構造を備えて、『cocoon』の舞台空間は構成されている。つ

まり、現在が現在であるということ、人が未知の帰結に向かって生きているということそれ自体に由来する恐怖が、どこにも回収されないような状況。それは、「カタストロフへと疾走する時間」が露出していく場所、である。

5. さとこの死？（あるいは、重層的な「夢世界」）

マンガ版には登場しなかったもう一人の視点人物・さとこは、物語の中ではどのような「その後」をたどるのだろうか。

2013年版の脚本では、「さとこ」は、サンやマユとともに逃走を続けていくが、「海」を目前に死んでしまう（少なくとも、そのように取れる場面が描かれる）。

——徐々に海が見えてくる。

さとこ 海が、、、もう、、、そこまで、、、みえてきた、、、
みえてきたときに、、、わたしの、、、左肩に、、、銃弾が、、、あたる、、、あたる、、、

——さとこの身体に、銃弾が当たる。

さとこ そのつぎに、、、右足に、、、
そのつぎに、、、右肩に、、、
もう走れなくなりそうだ、、、
左足にも、、、銃弾が、、、あたって、、、あたって、、、 （101）

さとこ さきに、、、いって
マユ さとこ、、、
さとこ さきにいって、、、ここから、、、おわかれだ、、、
サン さとこ、、、
さとこ じゃあね、、、ふたりとも、、、

——サンとマユは、動けなくなったさとこを見つめている。（103）

このようにして、回想的視点人物であるさとこは死んでしまう。

ところが、その後、彼女は「目を覚ます」。そこは、2013年の世界である。

さとこ はあ、、、目を、、、とじる、、、うすい目蓋、、、透ける血管、、、羽化した蝶々、、、

ふたりは、、、どんな海を、、、みるのだろう、、、

目を、あけると――

そうか、、、ここは、、、2013年だ、、、

2013年、、、海は、、、海は、、、？

どこの海、、、？ どんな海、、、？ わからない、、、わからないなあ、、、(104)

一種の「夢オチ」とも取れるような場面。すべてが、2013年の時点で、さとこが見た「夢」であったかのような、あるいは、サンやマユの物語の中に、さとこが「夢」によって参加していたかのような。さもないければ、サンやマユとともに戦場を生きて、死んでいった少女が、2013年に再び目覚め、「死者」としてこの物語を語っているようにも取れる。もしそうだとすれば、ナレーターとして発話する時点で彼女は死んでいる。つまり、『cocoon』は死者によって語られた物語だということになる（一方のサンは、生き延びたので、この二人がナレーターの位置に並列しているということでもある）。

この点が気になるのは、「後知恵の視点」、「事後にふり返って見る視点」というものは、人が生きている限り「最終地点」に立てない（それはまだ、そのつど進行中の「現在」である）ことを思うからである。本当に何が起こったのかは「後になって見ないとわからない」とフリーマンは言う。その事後の視点が「流動する時間」の中に投げ込まれているとすれば、「今はこう見えても、次の瞬間にはまったく違う現実に見える」という可能性は常に排除できない。そうすると、「本当に何が起こったのか」を語る資格があるのは、すべてが終わってしまった者＝死者だけだということになる。さとこがそのような位置にあるかどうか、はっきりと言うことはできない。しかし、彼女がすでに死んでいると考え、この舞台はまた別の意味を帯びて立ち現れる。

あるいは逆に、さとこを2013年に目覚めさせ、「どんな海？ わからないなあ」と語らせることは、「マユやサンの物語を追体験しようとしてしきれない」「現代の少女」の視点、つまり、語られている物語から排除される語り手の位置をはのめかしているのかもしれない。この死と再生の場面の挿入は、舞台上の物語の流れに沿って出来事を体験してきた観客の視点を一旦宙づりにし、「過去＝物語の時間」と「現在＝想起する時間」とのあいだにある隔たりに意識を引き戻す効果をもつだろう⁽⁷⁾。

いずれにしても、さとこという存在は、終始曖昧な形で、物語の内と外の境界線上に位置づけられている。「さとこ」とは誰か。これが、舞台版『cocoon』の突きつけるひとつの問いであり、それは、この作品を観る私たちがどのような時制のもとで（時間的な関係のもとで）この出来事を追体験しうるのかという問いに通じている。

6. リフレイン——「現在」の反復

上述のような表象の時間的編成と関連して、藤田貴大の演劇表現技法の特徴であるリフレインに触れておかねばならない。

この作品だけでなく、藤田の作・演出になる作品では、しばしば同じ場面が、反復的に何度も演じられる。その場でくり返されることもあるし、時間を置いて、過去に演じられたシーンが、再び現れることもある。巻き戻して、同じ場面を見るように（ただししばしば、アングルを変えて）。それは言うまでもなく、「線形的に進む」物語時間の秩序を攪乱することになる。では、どのような意図でそれはなされているのだろうか？

演劇評論家・徳永京子によるインタビューの中で、藤田はリフレインという手法を意識的に用いるようになったのは2010年前後（作品としては、『しゃぼんのころ⁽⁸⁾』）のことであると語っている。「繰り返すことで感情を掘り下げていけたり、ニュアンスが変わっていくんだ、という感覚が徐々に出てきた」ので、はじめは「自分でも理由や意味が分からないまま闇雲に繰り返し始めた」のだと彼は言う。これを受けて、徳永は「なんでもないフレーズが、繰り返したら強力なサビになっていった感じですね」（徳永、藤原 2013：84）とまとめている。この手法は作品制作上の試行錯誤から生まれてきたものであり、その効果は、ひとつの場面や言動の「ニュアンス」を変え、「なんでもないフレーズ」に、強力なインパクト（「サビ」として機能するような）を与えるところにあるととらえられていたようである。

しかし、このような効果論だけではまだ、リフレインの意味を十分にくみ取することはできそうにない。『cocoon』をはじめとする諸作品において、この手法は、「想起」のモードを舞台に導入すること、したがってまた、不可逆的な時間の流れに抗して、生きられた経験を語ることと結びついているからである。

この点に関わるひとつのヒントを、藤田の影響を受けてマンガの中に同じ方法を取り込んでいる今日マチ子の発言に見いだすことができる。リフレインの効果について、彼女は、しりあがり寿との対談で次のように語っている。

今日：（…）リフレインが入ることで人の思考に近くなる気がするんです。ひとが考えるときって、まっすぐに考えないで、関係ないことがふっと浮かんできますよね。そのリズムに近いからリアルに感じるのかも。

しりあがり：ひとの意識をリアルにスケッチするとあなるのかもね。

（今日・しりあがり2013：62-63）

確かに、人の意識の流れに沿って現実を表象しようとする時には、常に不可逆的で線形的な時間が現れるわけではない。かつての出来事の断片をふと思い出したり、誰かに言われたことが頭によみがえったりすることがある。思い起こされた場面が、現在の場面と呼应しながら、何度もリピー

トされることもある。つまり、人が「過去をふり返る」場面では、「帯状に進行する時間」の秩序からこぼれるような「行ったり来たり」が起こるのが、むしろ普通なのである。その「意識の流れ」に沿って、「想起の秩序」を描く技法がリフレインであると言えるだろう。先にも触れたように、演劇はそのつどの「現在」を創出する表現形式であるのだが、リフレインは、その中に「回想」のモードを呼び込むことを可能している。そこには、現前であると同時に想起でもあるような場面が提示されるのである。

時間の進行に抗うかのようなこうした「反復の技法」は、単なる演出上のレトリックではなく、藤田の劇作の主題と強く結びついているという点で、必然的な選択であったように思われる。

作家・川上未映子は、藤田との共同インタビューの中で、「彼の作品」が「過去・現在・未来」というものに強く拘泥していることを指摘して、さらに次のように述べている。

「時間が過ぎ去っていくことに対してまったく僕は了承しないし、当然だなんて思わない。徹底して抗います」という気持ちをすごく感じます。そこが私と彼に共通するところなのかなと思っているし、彼の作品を観たいのもそのせいだと思う。彼は、人生が1回しかなくて、すべてが過ぎ去っていくことが許せないんですよ。私も許せない。つまり、いつか全員が消えてしまって、この世のすべてが終わってしまうということが本当に理解できない。(藤田・川上 2014)

マームとジプシーの舞台には、「日常の反復性」とそれぞれの瞬間の「一回性」のせめぎあいがあり、その瞬間は一度しかないという厳粛な時間的事実に抗おうとする身ぶりが見える。その「一回性への抵抗」を、演劇という「一回性」を本質とする形式において試みていることが、感動の源泉であると川上は言う。これを受けて、藤田は、確かに『『納得がいかない』という思いは常にあります』、「記憶や時間というもの」に対する「納得のいかなさ」が『『反復』の演出をさせているんだと思う」と答えている。

ここでは、非常に明確な形で、不可逆的に進行する「時間」への抗いとして、リフレインという技法が呼び込まれたことが語られている。紙面上に文字として定着され、遡って読み直すことのできる「文学」との対比で見れば、「演劇」は基本的に、不断の現在を提示し続ける表現技法であり、一度演じられてしまった場면을遡って見直すことはできない。こうして、一回きりの現実を、その瞬間ごとに現前させ続けるところに、劇的緊張のひとつの根拠がある。このように、時間の不可逆性をその形式の内にビルトインしている演劇において、時を巻き戻し、くり返し何度も同じ場面上演すること。そこに、複数の時間（現前の時間と想起の時間）の葛藤が感受されるのである。

では、『cocoon』においては、実際にどのような場面がリピートされているのだろうか。2013年度版の脚本に沿って、反復的に同じ情景が演じられたり、同じセリフがくり返されたりする箇所を確認していくと、その場面の中には、性格を異にする二つのパターンが見られることが分かる。

ひとつは、時間の流れ（物語の進行）の中で、「取り返しのつかない」出来事が起こってしまった場面、その意味での決定的な分岐点である。例えば、ガマの病院で負傷兵の治療にあたっていた

「看護隊」の「解散」が告げられる場面。それは、車座に座っている「女学生たち」を前に、「先生」がその命令を伝えるという形で表現される。

先生 本日をもって、、、看護隊は解散します、、、
各自で班をつくり、、、夜明けまえに、、、このガマを出すように、、、(081)

このセリフを、「先生」は三度くり返す。その合間に、「わたしは、、、この子たちに、、、いったい、、、なにを言っているのだらうとおもいました」(082)という事後視点に立った言葉がはさまれていることから、ここでは、「先生」がこの場面を想起するモードに対応して「反復」がなされていることが分かる。

生徒たちをここまで「引率」してきながら、結局は戦火のもとに投げ出すことになる。その決定的な「命令」の一言。それを、自分の口から伝えなければならなかった場面。その取り返しのつかなさ。納得のいかなさ。それが「先生」の中で、反復的な想起を誘う。後戻りできない苛酷な時間の中でなされた一度きりの発話が、何度も脳裏によみがえる。「取り返しのつかない、決定的な出来事、あるいは行為」。これが、リフレインを要求するひとつの場面類型である。

しかし、作品全体を通してみると、反復的に演じられる情景のほとんどは、こうした決定的な「重さ」をもつ分岐点そのものではなく、元々の時点ではもっと「軽い」意味しかもたなかったはずの、小さな場面である。それは、「悲劇的な結末」に向かって進んでいこうとしている、その一歩手前に位置する「日常的な現在」である。その「現在」だけを切り出してみると、なんとと言うことのない、ありふれたやりとりに見える。しかし、これを「悲劇的な結末へと向かう物語」の中に挿入すると、その「日常性」こそが「恐ろしい現在」であることが浮かび上がる。

破局的結末に向かう、そのさなかにあった、「現在時」のリアリティ。例えば、少しずつ戦局が進んでいく中で、敵機の来襲によって「体育の授業」ができなくなるという出来事。彼女たちはまだ、これを、当面の帰結以上に深刻なものとは受け止めていない。

さとこ ああ、、、なんか、、、あっちのほうで、、、たむろしてたけど、サンたちがなに、、、
マユ 空襲がくるって、だからつぎの時間、、、ないかもしれない、、、体育、、、(053)

「空襲がくる」ということは、それ自体においてすでに、日常の外にある。しかし、彼女たちはそれを、「体育の授業がなくなる」というつながりの中でとらえている。学校生活の秩序を意味づける、日常枠組みが作動し、その中で出来事の意味が解釈される。そのことが（はるかに深刻な結末を知る観客の目からは）少し「うかつ」に見える。

あるいは、サンがはじめに「看護隊」に召集された時の、家族の対話。

母親 サンが看護隊とはねえ、、、

サン うん、、、
母親 こんな、、、ご時世だし、、、お国のためになるなら、、、応援しなくてはね、、、
サン 父さんには手紙で伝えて、、、
母親 はいはい、、、
サン 満州にいる父さんも、、、南の島にいる兄さんも喜んでくれるよね、、、
母親 うん、、、
サン わたしもようやく、、、お国の役に立てるときが、、、きたって、、、
母親 さて、、、お夕飯、、、つくるわね、、、(058)

看護隊に召集されるということが、「悲劇」に向けての決定的な一歩であることを、「私たち」は知っている。しかし、その時点の現在においては、「お国の役に立てるときがきた」という「悠長」な意味づけのフレーム（戦時体制を構成する、その意味で日常化した解釈枠組み）の中に回収されている。それが日常性を壊すものではないということは、「お夕飯、、、つくるわね、、、」という母親のセリフによって示されている。ここにも、悲劇に向かって走り出そうとしているのに、それに気づかない「うかつな現在」が描かれる。

このように、リフレインされている場面の多くは、事後的に見てはじめてその深刻な意味が感受される状況である。つまり、反復されるのは、悲劇的なクライマックスシーンではない。その悲劇へと向かう途上の、まだ日常的な解釈枠組みが作動していた時間。後から見れば、その時点ですでに破滅的な出来事が切迫していて、重大な岐路に立たされていたのに、そのことに気づけなかった「現在」である。

この「うかつな現在」から、次の「うかつな現在」への疾走の連続。これが、『cocoon』という舞台を構成する時間である。しかしそれは、彼女たちが愚かだからではない。また、言うまでもなく、少女的な自己中心性と鈍感さに守られていたからでもない。むしろ、その「うかつ」さは、逃れ難いことであるように見える。ここで、サンの冒頭のモノローグをもう一度ふり返っておこう。

サン 夢のなかで、、、わたしは、、、走っていた、、、
どうしたって、、、走るようになっていた、、、
正しくは、、、走らなくてはいけなく、、、なっていた、、、(010)

「どうしたって／走るようになっていた／走らなくてはいけなくなっていた」ことに気づくのは、常に事後の視点からである。走り出そうとするその瞬間には分からないこと。フリーマンの言葉を借りるならば、「後知恵」にのみ開かれた認識である。

その意味で、彼女たちは、「悲劇に向かう、さなかの、うかつな現在」を生きている。だが、それは「戦時」だからなのだろうか。むしろ、私たちの「日常」とは常にそういうものなのではないだろうか。東日本大震災をふり返って、藤田は、「自分たち」はいつも「地震が起こる前」の日、

「3月10日を生きている」という認識を示していた。事後的にであれば、あれが「悲惨であった」と言うことができる。しかし、表現されるべきは、その出来事のさなかにある、悲劇へと向かう途上にある生の形である。彼はそれを、「演劇」という方法で描くことの意味として語っていた。私たちは日々、3月10日を生きている。その言葉をどう受け止めるか。『cocoon』を観るということは、その問いに向き合うということでもある。

7. 「破局の時間」としての「ひめゆり」、そして『cocoon』

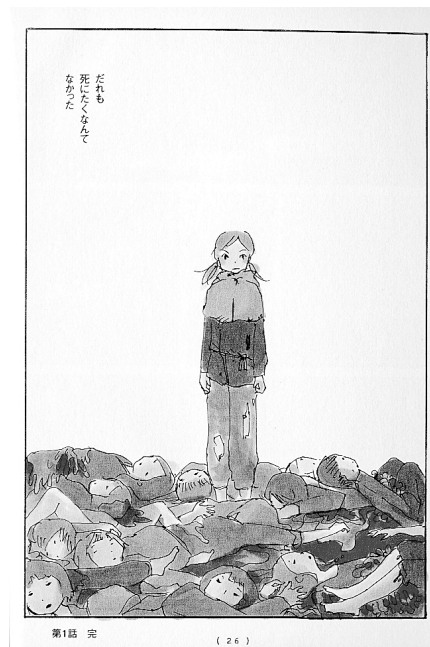
かくして、マームとジプシーの『cocoon』は、私たちの前に「悲劇的時間」の構造を開示する。私たちがその舞台において立ち会うのは、破局的な結末に向かって行く過渡の生のありよう（その時間性）と、この出来事を想起・想像しようとする私たちの現在との緊張に満ちた相互作用にはかならない。ここには、いくつかの時間が重層的に交錯する。少女たちをこの場に動員し、死へと導くことになった「戦争」という歴史的出来事の時間（それは、事後的にふり返って構成された「物語」の時間である）。この出来事のさなかであって、日常的な相互作用の様式を反復しながら、間身体的に構成されていく「少女たち」の時間（それは、その途上にある限り、その先の結末を見通すことのできない宙ぶりの時間である）。そして、その出来事の結末を知りつつ、「悲劇のさなか」にある人々のふるまいを観ている「私たち」の時間（それは、後知恵的な事後の視点と、劇中人物の「不断の現在」の双方に開かれている両義的な時間である）。演劇は、事後の語りと劇中の現在の時間と、その双方の交錯を目撃する観客にとっての現在とを、同時に作動させ、進行させる。藤田がくり込んでいく構成・演出上の技法は、この時間的交錯を私たちの前に浮上させるための仕掛けであった。

その「演劇的上演」を介して、「ひめゆり」の経験に出会う「私たち」は、その出来事を導いた悲劇的時間、破局へと向かって進みながら、その事実を先取りの看取することのできない「うかつな現在」の連続を体験する。そして、（特に2013年から15年という上演の時期において）その経験は多くの者にとって、「東日本大震災」と「フクシマの破局」へとたどり着いた「私たち」の時間の構造を想起させることだろう。

『cocoon』は、その時間的構造において、「私たち」が今置かれているかもしれない状況を浮き彫りにする。私たちは「破局へといたる、途上の生」を営んでいる。「ひめゆり」の悲劇を想起することは、ただちに「私たちの現在」を想像することにつながる。俳優たちの身体を介して、舞台の上には、「波のように」くり返し押し寄せる時間が立ち現れる。そしてそれは、物語の進行とともに加速しながら、「私たち」を悲劇的な結末に向けて「疾走」させる。『cocoon』の「ドラマ性」は、この時間的緊迫の上演にこそあると言えるのではないだろうか。

【注】

1. 『cocoon』沖縄公演（2015年8月）での、トークイベントにおける藤田の発言より。ただし、今日マチ子は、雑誌『ユリイカ』の編集長が「ぜひ『cocoon』をマームとジブシーで舞台化するべきだ!」と言って藤田に引き合わせてくれたのだと記している（今日2013：6月28日）
2. 舞台化の話を承諾した後、今日は俳優のオーディションから稽古の日々を通して、舞台の制作過程に寄り添って、その一部始終を見守っていたようである。その今日が、いざ本番になり、舞台に感動する観客の反応を見た時に、強い違和感を覚えたことを告白している（「わたしはずっと、何かが違う、これじゃない、と思っていました」同上：8月13日）。彼女の違和感の理由は、まず何より、作品が「かわいそうな戦争作品」として受け取られてしまっていることにあったようである。今日は藤田にその思いを伝え、舞台は数日のうちに修正されたという。どこがどのように変わったのか、興味深い点であるが、残念ながらここでは確認のしようがない。そのほかにも今日は、彼女の作品の主要モチーフである「繭」のイメージが強く表れてこないことに「納得できない」思いを記している。これも、マンガと舞台、今日マチ子と藤田貴大の視点の違いを指しているようであり、掘り下げて論じるだけの価値があるように思われる。しかし、私たちまだその意味を十分につかめていない。
3. 公演では吉田聡子が演じている。演じ手の名を役名に用いる手法を、藤田はほかの作品でもしばしば用いている。
4. ただし、今日マチ子の『cocoon』にもところどころに、想起する視点でなければ語れない言葉が挿入されている。例えば、「だれも死にたくなかった」という台詞。それは、みんなが死んでしまったことを知っている時点からの発話である。



（今日マチ子2010：26）

5. 藤田はシェークスピアの『ロミオとジュリエット』（2016年）の演出においても、出来事の時間的順序を逆転させ、結末から（反復をともないつつ）その発端に遡る形で再構成して見せた。これも、すでに二人の主人公の死という悲劇的な結果を先に置いて、「まだそのことを知らずに、現在時を生きている人間の現実」を強調する方法であるように思われる。
6. この時、このような言説によって生徒たちを「戦場」へと駆り立ててしまったとしたら、「先生」はその帰結に対して責任を負うことができるだろうか。制度的な枠組みの中で限られた役割を演じる個人は、そのシステム全体が「結果的に」もたらした事態、しかもその個人には想像することも許されなかった損失に対して、どのような責任を担いうるだろうか。あるいは、取りようのない責任を、彼女は引き受けざるを得ない、ということなのだろうか。
7. ただし、2015年版では、さとこの死と再生の場面は挿入されていない。さとこは、疾走するサンとマユについていくことができず、最後まで生きようとして走り続ける二人を、舞台の奥から見ている。ここには、「出来事」全体の目撃者としてのさとこの位置が別の形で示されているように思われる。藤田は、2013年版では、さとこに「目を開けると、2013年だ」という台詞を言わせていたのに対し、2015年版では「過去にとって未来はさあ、現在なわけなんだけれど、現在って未来を過去の人たちは想像していたのだろうか」という言葉が加えられたことに、自分自身の変化のしるしを見ている（藤田 2017a）。藤田の諸作品の軌跡に沿って、この「修正」の意味を問うことは興味深い課題であるが、これも本稿の射程を大きく超えるだろう。しかし、ひとまず、「過去を回想するモード」で構成されていた舞台に、「過去から見た未来としての現在」をとらえる視線が挿入され、舞台の時間的編成により一層の重層性が生まれていることが確認されてよい。「過去にとっての未来としての現在」という視点が、物語世界の内と外の狭間に置かれたさとこという人物の口から語られることによって、その「現在」は、作中の物語上の現在（沖縄戦時）であると同時に、これを想起する「私たち」の現在でもありうることになる。このようにして、いま私たちの生きている時間の「危うさ」（「ひめゆり」の時間との同型性）がほのめかされているようにも思われる。
8. 『しゃぼんのころ』は、2010年5月26日～31日、STスポットで上演された。筆者はこの公演を観ていない。

【テキスト】

今日マチ子+藤田貴大 2014 『cocoon on stage』, 青土社

【参考文献】

Freeman, M. (2010) *Hindsight, The Promise and Peril of Looking Backward*, Oxford U.P. (鈴木聡志訳, 『後知恵 過去を振り返ることの希望と危うさ』, 新曜社, 2014年)

藤田貴大 (2012) 『かえりの合図, まった食卓, そこ, きっと, しおふる世界。』, 白水社

—— (2013) 「喪失と獲得をリフレインして, もっと遠くへ——マームとジプシーの旅の軌跡 (インタビュー)」, 『ユリイカ』, 2013年1号, 青土社

—— (2017a) 「sheep sleep sharp (インタビュー)」 (<http://mum-gypsy.com/news/3296>) (最終閲覧日

2017年5月3日)

—— (2017b) 『おんなのこはもりのなか』, マガジンハウス

藤田貴大・川上未映子 (2014) 「藤田貴大×川上未映子の叫び『まだ全然言い足りてない』」 (<http://www.cinra.net/interview/201404-mumgypsykawakami>) (最終閲覧日2017年3月4日)

藤田貴大・今日マチ子 (2013) 「リフレインを／が創造する——水面の波紋に目をこらすように (対談)」, 『ユリイカ』, 2013年1号, 青土社

今日マチ子 (2010) 『cocoon』, 秋田書店

今日マチ子 (2013) 「劇団『マームとジプシー』との52日間。今日マチ子の稽古場日記。cocoon」, HOBO NIKKAN ITOI SHINBUN, 2013年6月14日～8月23日 (<http://www.1101.com/cocoon/>) (最終閲覧日2017年5月3日)

今日マチ子・しりあがり寿 (2013) 「(対談) アートとマンガの無限のあわいで」, 『ユリイカ』2013年8月, 青土社

徳永京子・藤原力 (2013) 『演劇最強論 反復とパッチワークの漂流者たち』, 飛鳥新社